

## TYPOFILM #2 Helvetica

**Mercredi 16 février 2022  
Centre Pompidou, Cinéma 2**

What is Helvetica? Okay. It's a typeface that, number one, was generated by a desire to have better legibility. [...] It's good for everything, pretty much. [...] I'm trying to think of drawbacks of Helvetica... I hardly know one. Now, you can say, "I love you," in Helvetica, and you can say it with Helvetica Extra Light if you want to be really fancy, or you can say it with Extra Bold if it's really intense and passionate, and it might work!

[Massimo Vignelli dans *Helvetica, Objectified, Urbanized. The Complete Interviews*, éd. et interviews par G. Huswit, New York, GH, 2015]

Une séance qui se penche sur la police de caractères Helvetica, à partir de deux films qui l'utilisent. Créée en 1957, Helvetica est devenue omniprésente dans la communication et dans l'espace urbain grâce aux logotypes de plusieurs marques, mais elle a été parallèlement délaissée dans le champ du traitement du texte numérique pour faire place à d'autres polices, telle Arial (qui en est une imitation). Symbole de neutralité, ou alors, pour ses adversaires, de conformisme esthétique, Helvetica est un objet incontournable de notre environnement visuel, dont les artistes ne cessent de s'emparer.

\*

Marc Adrian, *Text II*, 1964, 16 mm, nb, son, 2 min 40 s

Dans *Text II*, la destruction systématique du texte va encore plus loin [que dans *Text I*, 1963]. Deux lettres adjacentes remplissent l'écran simultanément. Bien qu'il soit impossible de trouver un sens dans ces combinaisons produites par le hasard, à chaque fois que la séquence j-a (« oui » en allemand) apparaît, Adrian interrompt brièvement le flux d'images.

[Norbert Pfaffenbichler, « Shadow Burns. Notes on the Film Works of Marc Adrian », in *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, éd. Peter Tscherkassky, Vienne, FilmmuseumSynema Publikationen, sixpackfilm, 2012, pp. 115-116]

Projection suivie d'une intervention de Rémi Forte (typographe, poète et doctorant à l'Université Paris 8)

### Bibliographie

— Gary Hustwit, *Helvetica*, 2007 (documentaire produit par Swiss Dots, Veer)  
— Robin Kinross, *La Typographie moderne : un essai d'histoire critique*, trad. fr. A. Szidon, Paris, B42, 2012  
— Lars Müller, Victor Malsy, *Helvetica forever. Story of a Typeface*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2011  
— Lars Müller, *Helvetica. Homage to a Typeface*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2018  
— Vivien Philizot, « Le signe typographique et le mythe de la neutralité », *Revue Textimage*, n° 3, 2009

Michael Snow, *So Is This*, 1982, 16 mm, coul., sil., 47 min 20 s

*So Is This* est constitué intégralement de mots composés typographiquement, apparaissant à l'écran un par un, formant graduellement des phrases et des paragraphes au fur et à mesure que la spectatrice commence à les rassembler. Cet étrange processus de lecture de mots sur des images en mouvement est distinct de notre vitesse de lecture d'une page imprimée et, dans la plupart des cas, des modalités de lecture sur les écrans électroniques.

[Jane Simon « Reading in the Dark: Michael Snow's *So Is This* », *M/C Journal*, vol. 7, n° 1, 2004]

\*

Remerciements :  
Isabelle Piechaczyk (sixpackfilm, Vienne),  
Thomas Huot-Marchand (Atelier National de Recherche Typographique, Nancy)

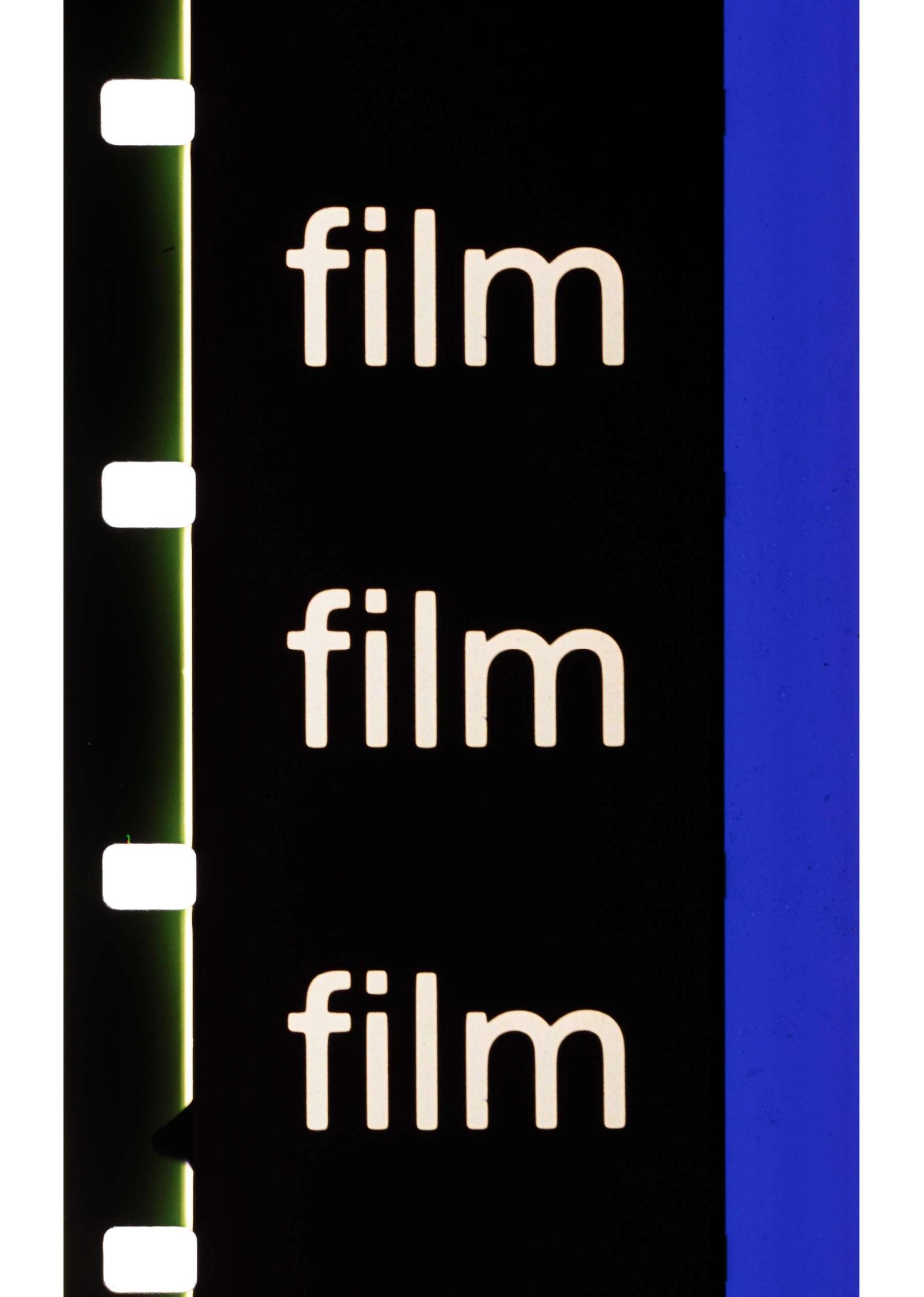
Crédit photo, p. 2 : *So Is This*, 1982  
© Michael Snow  
© Centre Pompidou/ Dist. RMN-GP

Quatrième de couverture : Robin Kinross, *Modern Typography. An Essay in Critical History* [1992], Londres, Hyphen Press, 2004, p. 155.

Equipe TYPOFILM : Enrico Camporesi, Philippe-Alain Michaud, Jonathan Pouthier, Catherine de Smet, Philippe Millot, François Bovier

Le projet TYPOFILM a bénéficié d'une aide de l'État gérée par l'Agence nationale de la recherche au titre du programme d'Investissements d'avenir portant la référence ANR-17-EURE-0008



A vertical strip of film with sprocket holes on the left and a blue bar on the right. The word "film" is printed in white on a black background.

film

film

film

Extrait de  
« Michael Snow :  
une filmographie »  
par Max Knowles  
(alias Michael Snow)

*Trafic*, n° 32, 1999  
(trad. fr. J.-F. Cornu)

\*

Pour offrir au spectateur une expérience « présente » qui soit en prise, grammaticalement, avec le passé, le présent ou le futur, *So Is This* s'intéresse au mot « *this* » (« ceci »), que le linguiste Roman Jakobson appelle à juste titre un « embrayeur » (« *shifter* »). Il est aussi un « déictique » (« *pointer* »), parce que c'est le contexte qui indique à quoi le mot faire référence ou ce qu'il désigne.

Considérons ceci : sur cette page imprimée, « *this* » pourrait faire référence à lui-même, à *cette* représentation typographique particulière du mot, mais il pourrait aussi renvoyer à ce texte ou à cette page, ou, comme le « ceci » par quoi commence cette phrase, au paragraphe qui est ici en train de s'achever.

Le film *So Is This* présente à l'écran un mot seul, suivi d'un autre, pour (généralement) former des phrases (dans l'esprit du spectateur). Parfois, ce sont de simples listes de mots. Les mots sont le plus souvent écrits en blanc sur fond noir, de sorte qu'ils « brûlent » la rétine et se superposent au mot suivant.

Le temps d'apparition de chaque mot à l'écran a été subtilement calculé. Ces valeurs temporelles obéissent à divers modes de minutage, qui sont

impossibles à vérifier, mais qui produisent incontestablement des impressions variées. De nombreuses phrases ont été minutées selon leur durée d'énonciation dans une discussion ordinaire, mais le film accentue aussi certains mots en les maintenant plus longtemps à l'écran. Selon Snow, cette méthode a été utilisée de diverses manières. Le tempo peut varier d'une phrase à l'autre, la valeur d'un plan étant comptée tantôt par deux, tantôt par trois photogrammes.

*So Is This* utilise le rythme précis du cinéma — 24 images par seconde — pour structurer le temps et la lumière. Bien que tout mouvement ait disparu au profit de la seule lecture, cette œuvre induit paradoxalement une pure expérience cinématographique.

Bien sûr, ce film comme tous les autres films a été fait dans le passé, mais à chaque projection de *So Is This*, lorsque le texte filmé fait référence à « cet écran », cela signifie celui que le spectateur a actuellement devant lui. Il met au présent aussi bien le passé récent du tournage que le passé lointain d'une citation extrêmement pertinente de Platon (*Phèdre*, IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Le film est en grande partie consacré à ce qu'il sera...mais c'est en disant ce qu'il sera qu'il est ce qu'il est.

*So Is This* fait de la lecture, qui est habituellement une activité d'ordre privé, un geste public, communautaire, tout à fait inhabituel. Les spectateurs, auxquels le film s'adresse souvent en disant « vous »,

ont conscience de partager en public, mais sur le mode privé, un objet public. Le film contient beaucoup de fâcheux calembours, beaucoup de mots d'esprit à sens multiple. Il *ment* (en annonçant par exemple qu'il va durer deux heures, alors qu'il ne dure en réalité que 43 minutes), il récuse tout engagement politique, alors qu'il s'avance plus d'une fois sur ce terrain (en dénonçant par exemple la censure), et il dit qu'il va prendre l'allure d'une « confession personnelle », ce qu'il ne fait jamais. Après à peu près 30 minutes, le film attire l'attention du spectateur/lecteur sur sa « voix intérieure », ce qui est pour beaucoup l'occasion de se rendre compte qu'ils « entendent » mentalement une voix quand ils lisent ! Quelle voix ? Bien que nous ne puissions répondre, le monologue se transforme peu à peu en dialogue. Le film éclaire le public et l'inclut dans sa propre forme.

Toutes choses qui font que *So Is This* n'est ni un film noir et blanc (il est en couleur) ni un film muet.

\*

[Sous le pseudonyme de Max Knowles, Michael Snow avait initialement rédigé cette filmographie commentée à destination de la revue *Artforum* en 1971. Le texte ne sera finalement jamais envoyé à la rédaction. Il a été augmenté en 1999, à la demande de Raymond Bellour, pour paraître en traduction française dans *Trafic*.]

small size of its capital letters. Thus, for example, French and German (with its high incidence of capitals) produced the same visual effect when set in parallel columns. This was among the features of the typeface of special attraction, in multilingual Switzerland, to typographers interested in the 'Satzbild': the text-image. In due course, following the success of the typeface in the West, non-Latin equivalents of Univers were produced: Cyrillic and Japanese among them.

The other new sanserif of this time associated particularly with Swiss typography was Neue Haas Grotesk, designed within the Haas foundry in Münchenstein. Taking advantage of the reputation of its country of origin, the typeface was named 'Helvetica' for its issue by the Stempel foundry (based in Frankfurt). This was the name by which the typeface became generally known, especially in North America, where it was sold (in innumerable adaptations) more widely than Univers. As its first name suggested, the typeface was an attempt to improve on the model of the nineteenth-century grotesque. Although a more homogenous set of forms than the previous Haas Grotesk, Helvetica retained an air of the reliable but un-gainly work-horse, while Univers aspired rather to the race-course.

Both Univers and Helvetica came in for some criticism from Karl Gerstner: as being too smooth and producing too even a colour. If this was a 'graphic' advantage, it was not a 'functional' one: 'what has ocular clarity may appear monotonous when read' (Gerstner, *Designing programmes*, p. 32). Thus he suggested that the old grotesques were still valid models, and, taking Berthold Akzidenz Grotesk as a basis, proposed his own development of the category. The result – which achieved very limited application, on the Berthold Diatype machine – was perhaps more interesting as a case study in programmatic design than it was successful as a working typeface. And, as such, Gerstner included the essay in his book *Programme entwerfen (Designing programmes)* of 1963 (see example 19, pp. 220–1).

5. Emil Ruder, 'Univers', *Neue Grafik*, no. 2, 1959, p. 56; 'Die Univers in der Typographie', *Typographische Monatsblätter*, vol. 80, no. 1, 1961, pp. 18–20.